



## TAALEXPLORATIES VAN GUST GILS

### KORTE NOTITIE VAN DE TEKSTBEZORGERS

De leesuitgave *Voor onpersoonlijk gebruik. Poëzie van Gust Gils (1965-1969)* is het sluitstuk van een tweedelig editieproject. In de reeks Experimentele literatuur in Vlaanderen worden literaire werken gepresenteerd, uitgegeven in de periode 1950-1970, die onder de radar van de literaire kritiek en de poëzielezer dreigen te verdwijnen. De reeks is erop gericht schrijvers en teksten weer in de publieke ruimte te brengen en voor een hedendaags lezerspubliek beschikbaar te stellen. Veelal zijn de oorspronkelijke boekuitgaven alleen nog antiquarisch te verkrijgen en is de schrijver hoogstens nog een naam in de literatuurgeschiedenis. In ieder geval verdienen de primaire teksten een nieuwe blik en dus een hedendaagse lezer. Op grond van de basistekst – in de meeste gevallen is de *editio princeps* of dus de eerste druk ook gewoon de *ultima manus*<sup>1</sup> – zijn de zetfouten gecorrigeerd. De afzonderlijk uitgegeven dichtbundels worden in deze verzameleditie in een breder macrotekstueel of dus een oeuvreverband aangeboden zodat aandacht kan gaan naar de ontwikkeling van Gils' poëtische visie in de afgebakende periode. De editie Gils maakt het voor de belangstellende onderzoeker kortom mogelijk om de 'flow' van het dichterschap in diachroon perspectief te ontdekken en indien gewenst te bestuderen.

De onderzoeksgroep Teksteditie Literatuur in Vlaanderen (Universiteit Gent) heeft de voorbije jaren de focus gericht op het werk van de Antwerpse schrijver Gust Gils (1924-2002). Naast de tekstkritische editie van Gils' poëtische lezingen met als titel 'Poëzie vandaag' en 'Geluid als dimensie van de poëzie'<sup>2</sup> alsook de nagelaten poëzie in *Spoekpijnen. Gedichten 1993-1999*<sup>3</sup> verscheen in 2016 *Het stof van eeuwen. Poëzie van Gust Gils (1953-1962)*. In die leesuitgave zijn de gebundelde gedichten op een wetenschappelijk onderbouwde manier gepresenteerd. Het gaat over de bundels *partituur voor vlinderbloemigen* (1953), *zeer verlaten reiziger* (1954), *teorema voor personage* (1957), *Ziehier een dame* (1957), *Anoniem 20<sup>e</sup> eeuw* (1959) en *gewapend oog*





(1962). Gezien de omvang van het dichtwerk is ervoor geopteerd de vier volgende dichtbundels, uit de tweede helft van de jaren zestig, in een tweede band onder te brengen: *Insomnia ferox* (1965), *Een plaats onder de maan* (1965), *manuskript gevonden tijdens achtervolging* (1967) en *levend voorwerp* (1969).

### Tekstencorpus

Dit deel opent met de gedichten in de bibliotheek uitgave *Insomnia ferox*. Enkele teksten kregen een jaartal (1957-1959) zodat de genese strikt genomen tussen *Ziehier een dame* en *Anoniem 20<sup>e</sup> eeuw* moet worden gesitueerd. De uitgave in een beperkte oplage is verschenen in het fonds van Paradox-Press (Sint-Niklaas). Volgens het colofon was het dichtwerk niet beschikbaar in de handel en uitsluitend bestemd voor 'de eerste honderd abonnees van het tijdschrift "nul" derde jaargang'.<sup>4</sup> De auteur beschikte zelf over twintig exemplaren van de precieus uitgegeven bundel op groot formaat. Paradox-Press van Dirk Claus, uitgever van het zeroïstische periodiek *Nul*, heeft werk gepubliceerd van onder anderen Bobb Bern, Freddy de Vree, Max Kazan, Tony Rombouts, Nic van Bruggen en Marcel van Maele. De bundel van Gust Gils is nummer 40 van de reeks. De drie andere dichtbundels zijn in het reguliere circuit terechtgekomen dankzij de bemoeienis van De Bezige Bij (Amsterdam). Voor *manuskript gevonden tijdens achtervolging* is een co-uitgave met uitgeverij Contact (Antwerpen) bewerkstelligd.

### 'Paraproza' en 'parapoëzie'

In 1964 en 1967 publiceerde Gils de eerste zogeheten 'paraproza'-bundels *Verbanningen* en *De röntgenziekte*. Bousset merkte in een zeldzaam interview met Gils op dat in die vroege korte prozateksten, door de auteur zelf 'transludiek' genoemd, het maatschappelijk-groteske element op de voorgrond treedt. Later, vanaf *Dank voor de blijdschap* (1977), manifesteert zich naar verluidt een verschuiving in de richting van het arabeske. Gils zelf heeft deze voorstelling van zaken genuanceerd. Hij verzette zich tegen de 'verbale oefening-om-het-louter-verbale'. Veeleer verkoos hij de term 'transludiek': 'het ludieke buiten zijn





normale oevers getreden, in grimmige gebieden verdwaald. Het vrolijke van de grimmigheid, het grimmige van het vrolijke'. Hij voegde in dat gespreksfragment toe dat hij tegen het gebruik van het begrip groteske geen bezwaar had. Hij liet optekenen: 'De groteske schept een eigen realiteit door een van het alledaagse afwijkend postulaat autonoom te amplifiëren volgens een eigen logika, die wel grotesk kan zijn maar even streng is als de gebruikelijke'.<sup>5</sup> Bousset spreekt verder over overeenkomsten tussen poëzie en proza: 'groteske toon, zwarte humor, averechtse logika, sobere taalmiddelen, korte vorm'.<sup>6</sup>

Nu de poëzie uit diezelfde periode – tweede helft jaren zestig – beschikbaar is, kan worden nagegaan in hoeverre bovenstaande uitspraken over het 'paraproza' evenzeer van toepassing zijn op Gils' contemporaine poëzie. Over *Dank voor de blijdschap*, de derde bundel met 'paraproza', wierp Bousset op dat 'meer en meer de slapstickhumor' op de voorgrond staat. Voortbordurend op de voorzet van de criticus situeerde Gils een verschuiving in zijn proza:

Wat ik met slapstick gemeen heb is de beschrijving van uit de hand lopende toestanden, tot zijn uiterste consequentie doorgedreven. In de filmische slapstick is het de buitenwereld die tot een regelrecht gekkenhuis herschapen wordt, door het tot homerische afmetingen opblazen van menselijke domheid en onhandigheid, van misverstanden, van de tegenslagen te wijten aan de weerbarstigheid van onbezielde dingen, enzomeer.<sup>7</sup>

De vraag is vervolgens in hoeverre dit auteursstandpunt van toepassing is op de poëzie. In het verzamelde tekstencorpus kunnen naast maatschappijkritische commentaren ook slapstickprincipes worden opgespoord. Het is kortom niet zeker dat de 'slapstickhumor' zich pas vanaf het midden van de jaren zeventig in Gils' oeuvre manifesteert. In het dichtwerk dat voorafgaat, kan naar onze mening 'filmische slapstick' worden getraceerd die 'de buitenwereld [...] tot een regelrecht gekkenhuis [herschep]t'.





## Continuïteit of kentering?

Geert Buelens merkt op, naar aanleiding van een vraaggesprek van Willem M. Roggeman met Gils, dat de auteur ‘de kentering in zijn eigen ontwikkeling “ergens halfweg [de] bundel *[m]anuscript gevonden tijdens achtervolging*” situeerde. Hoewel *Dank voor de blijdschap* zoals gezegd pas in de jaren zeventig verscheen, is het bekend dat de teksten in het eerste deel van de bundel zijn geschreven tussen 1965 en 1972. De ‘transludieke verhalen’ in het tweede deel dateren van 1974-1975. Het verdient aanbeveling poëzie en proza uit dezelfde tekstgenetische periode in een vergelijkend genreperspectief te bestuderen. Het is al benadrukt dat Gils zich niet liet leiden door klassieke genreconventies. De zelfgekozen term ‘paraproza’ is ontstaan uit ongenoegen. Gils vertelde daarover mét exclamatie: ‘Het is mij altijd duidelijk geweest dat proza, zoals dat algemeen geschreven wordt, rechtlijnig voortschrijdend, voorzien van beschrijvingen en dialogen, mij niet kan dienen!’<sup>8</sup> Het ligt dan voor de hand teksten uit die verschillende uitgaven, nu eens als ‘gedichten’ en dan weer als ‘paraproza’ gepresenteerd, in dat poëtische licht te lezen. Moet die kentering worden beschreven, zoals Bousset voorstelde en Gils weerlegde, als een ontwikkeling van groteske naar arabeske? Is er veeleer sprake van een stilistische ‘turn’ in Gils’ literaire werk: van zwarte humor naar slapstick? Welke de bevindingen ook zijn, Gils’ poëzie vertoont op het gebied van de taalbehandling misschien wel een vereenvoudiging. De zin die volgt op de bovenvermelde uitspraak in de tekst van Roggeman luidt als volgt en wordt door Buelens geciteerd: ‘Ik ben al doende tot het inzicht gekomen dat poëtische resultaten ook kunnen worden bereikt met een eenvoudig taalgebruik. Zodat het gedicht geen zaak voor “ingewijden” hoeft te blijven’.<sup>9</sup> Buelens betwijfelt of hier echt van een vereenvoudiging, een toenemende ‘woordschraalheid’,<sup>10</sup> sprake is:

Hier komen twee rechtstreeks met elkaar verbonden bekommernissen uit de jaren-zestig-poëzie samen: poëzie mag geen geheimtaal worden, ze moet voor een ruim publiek kunnen ‘werken’. In de praktijk moest Gils daarvoor zijn schrijfwijze slechts minimaal aanpassen. Hij had zelden echt het experimentele repertorium (neologismen, ab-





stracta, gezochte vergelijkingen, totale afkeer van de anekdote) gecultiveerd. De bedoeling was zo sober mogelijk te schrijven, zonder 'literaire' woorden of beelden: 'Ik heb ook in de magie van de taal geloofd – en geloof daar nog wel in – maar die kan je evengoed bereiken met een combinatie van alledaagse woorden,' stelde hij later in een interview. [...] Dat had hij eigenlijk al lang voordien bewezen en ook in [*manuskript gevonden tijdens achtervolging*] duurt het helemaal niet tot je halfweg zit voor je bedrieglijk simpele gedichten tegenkomt'.<sup>11</sup>

Buelens' stelling is dat Gils aansluiting vond bij de nieuw-realistische poëzie van de tweede helft van de jaren zestig en eigenlijk een pionier was op het gebied van het alledaagse taalgebruik in de Vlaamse dichtkunst.<sup>12</sup>

Niet alleen de taalopvattingen verdienen de nodige aandacht. Het is bijvoorbeeld opmerkelijk dat Gils ook gedichten in het Engels schrijft en in de bundelcomposities opneemt. Een biografische anekdote ligt ten grondslag aan die keuze:

[M]ijn interesse voor het Engels [dateert] vanuit mijn jeugd. In het begin van de jaren 60 ben ik voor het eerst Engelse gedichten gaan schrijven... [...] Ik begon invallen in het Engels te krijgen omdat de klank van die taal me zo aanspreekt: heel manipuleerbaar, een klankwereld in volle ontwikkeling, vind ik. [...] De rechtstreekse aanleiding was mijn ontmoeting met de vrouw van Tone Brulin, een meisje uit Ghana. Als ik hen bezocht gebeurde de conversatie altijd in het Engels, ik bleef dan nadien nog een tijd doordenken in die taal – en zo ontstonden op een keer mijn eerste Engelse gedichten, te vinden in *Een plaats onder de maan*. De laatste jaren heb ik zoveel Engelse poëzie geschreven, dat ik die misschien eens apart bundel. En het bleef niet bij poëzie – klank en ritme van die taal inspireerden me zodanig, dat ik er op een bepaald moment melodieën bij hoorde, en noteerde – eer ik het wist had ik





een repertorium bij elkaar geschreven van songs die me goed genoeg leken om er wat mee te gaan doen.<sup>13</sup>

Naast de linguïstische kwestie zijn ook de vormgeving van de teksten en met name de keuze voor de haiku opmerkelijk. Niet alleen in *levend voorwerp*, meer bepaald de tweetalige afdeling ‘zeventien haikoes’/ ‘seventeen haiku’, ook later heeft Gils zich bekwaamd in dat poëziegenre (*Zevenmaal zeven haikoes. Pseudojapanse verzen*, 1975). We citeren het interviewfragment waarin de auteur zijn belangstelling voor de korte dichtvorm uitspreekt:

Op het moment dat ik naar Japan vertrok zat ik in een stervende periode, een half jaar lang had ik geen letter geschreven, en ik probeerde ook niet, poëzie mag voor mij geen huisvlijt worden. Jaren voordien had ik kennis gemaakt met de haikoe, in werken over het zen-boeddhisme, zonder dat ik mezelf ooit die vorm zag beoefenen. Maar goed, ik was een dag of acht in Japan, ik stond ergens in een station op aansluiting te wachten, er reed een lege goederentrein voorbij, en ik *wuifde hem na*. Dat was de ‘satori’ die ergens in de bundel *[l]evend voorwerp* beschreven staat. En meteen het begin van mijn haikoe-periode. Geen gevolg dus van wantrouwen t.o.v. de taal, maar een inzien van het nut van beperking, een vereenzaming van het woord waardoor het aan doordringingskracht wint. Ik ondervond dat je in zeventien lettergrepen vaak meer kunt meedelen, en vooral suggereren, dan in evenveel lange volzinnen. Poëtisch understatement. Ook mijn langere gedichten vallen steeds korter uit, de laatste jaren.<sup>14</sup>

Buelens stelt dat zich ‘vanaf de late jaren zestig in Gils’ werk een versimpeling [voltrekt]-die-er-geen-is’. Twee soorten gedichten heeft hij onderscheiden: ‘de langere, verhalende of ritmische voorleessuccessen die [Gils] de faam bezorgen dat zijn poëzie “*swingt*”’.<sup>15</sup> Gils verzorgde performances van de poëzie die onder meer is gebundeld in *manuskript gevonden tijdens achtervolging*. De *poetry slam* en andere vormen





van orale poëziebeleving, ook wel *poetry off the page* genoemd, zien we al in de jaren zestig opduiken in Gils' literaire repertoire. De wijze waarop de dichter-performer zijn teksten op het podium bracht, kan in het onderzoek worden betrokken. De andere categorie die Buelens onderscheidt, zijn 'de (zeer) korte [gedichten die] niet noodzakelijk minder complex' zijn. Buelens noemt Gils almaar meer 'een aanhanger van de "economie der middelen-theorie"'.<sup>16</sup>

Deze en andere kwesties kunnen worden nagelezen in de bundels die in *Voor onpersoonlijk gebruik* zijn geëditeerd en gebundeld. In hoeverre de gedichten simplificaties zijn van eerder werk en/of het taalgebruik eenvoudiger is en misschien wel méér parlando, kan nader worden onderzocht. Het mag in ieder geval duidelijk zijn dat interpretaties van de gedichten 'het anekdotisch-realistische ver [ontstijgen]'.<sup>17</sup> We zijn het eens met de observatie dat Gils 'met een handvol eenvoudige woorden een complexe en tegelijk toch ook meteen "verstaanbare" inhoud [weet] over te brengen'<sup>18</sup> en ook in die latere fase (tweede helft van de jaren zestig) een 'taaldichter' is gebleven. Elke dichter is vanzelfsprekend een taalkunstenaar, alle poëzie is in taal geconcipeerd. Met de woordsamenstelling wordt niet uitsluitend het metatalige karakter van Gils' poëzie beklemtoond. Gils creëert een eigenzinnige taalwerkelijkheid en experimenteert met de conventies van de gewone omgangstaal. In zijn taalwereld geldt een andere logica dan in de buitentale context. 'De inspiratie voor het gedicht komt niet zozeer uit de anekdotische werkelijkheid maar uit de taal. [...] In plaats van zich te verliezen in taalscepsis, exploreert de dichter de mogelijkheden die de taal ons biedt; hij doet dat echter niet door die taal te vernieuwen [...], maar door alledaagse woorden op een nieuwe manier te gebruiken'.<sup>19</sup>





## Bibliografie

- Hugo Bousset, 'Binnenwaartse buitenstaander. Gesprek met Gust Gils', in: *Kreatief* 15 (1981) 5, p. 82-92. Opgenomen in Hugo Bousset, *Schrijven aan een opus. Gesprekken met 9 Vlaamse auteurs*, Antwerpen/Amsterdam, Manteau, 1982, p. 157-169.
- Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam, Bert Bakker, 2006.
- Geert Buelens, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Gent/Nijmegen, KANTL/Vantilt, 2001.
- Gust Gils, 'Poëzie vandaag' en 'Geluid als dimensie van de poëzie', Els van Damme en Yves T'Sjoen (ed.), in: Matthias Velle, Hans Vandevoorde, Els van Damme en Yves T'Sjoen (red.), *Gust Gils in zijn experiment*, Gent, Academia Press, 2015a, p. 23-46.
- Gust Gils, *Spoekpijnen. Gedichten 1993-1999*, Els van Damme en Yves T'Sjoen (ed.), Baarn, Marmer, 2015b.
- Sara Grootaert, 'De adem van de narrator'. *Gust Gils en genre grenzen: een rigide onderscheid? Een onderzoek naar het 'para'-karakter van zijn poëzie uit de jaren '60*. Onuitgegeven masterscriptie, Universiteit Gent, academiejaar 2015-2016.
- Willem M. Roggeman, "Ik heb het gevoel dat mijn beste werk nog moet komen", in: *De Nieuwe Gazet*, 18-19 augustus 1984.
- Yves T'Sjoen, 'Partituur met weerhaken & bliksemafleiders. Het uur 10 van Gust Gils' dichterschap', in: Gust Gils, *Het stof van eeuwen. Poëzie van Gust Gils (1953-1962)*, Els van Damme en Yves T'Sjoen (ed.), Gent, Wølf, 2016, p. 235-256.
- Yves T'Sjoen en Sofie Royeaerd, "Het stof van eeuwen wisselt dagelijks van bestaan". Over het paraproza van Gust Gils', in: Elke Brems, Hugo Brems, Dirk de Geest en Eveline Vanfraussen (red.), *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*, Leuven, Peeters, 2007, p. 335-348.
- Bart Vervaeck, "Hoe rijmt men dit alles klaarminnig samen?" Proza van Gust Gils en Marcel Wauters in de jaren zestig', in: Matthias Velle, Hans Vandevoorde, Els van Damme en Yves T'Sjoen (red.), *Gust Gils in zijn experiment*, Gent, Academia Press, 2015, p. 47-76.







## Noten

1. Van enkele gedichten is een tweede geautoriseerde druk beschikbaar. Gust Gils bloemleesde voor *Mijn plichtvergeten werk* (1994) negen gedichten in *Een plaats onder de maan*, dertien teksten in *manuskript gevonden tijdens achtervolging* en zeven gedichten in *levend voorwerp*.
2. Gils 2015a.
3. Gils 2015b.
4. Over de poging tot 'experimentele frontvorming' rond *Nul*, zie Brems 2006, p. 209.
5. Bousset 1981, p. 83-84. De vermeende verschuiving van groteske naar arabeske in het 'paraproza' van Gust Gils is bestudeerd in T'Sjoen & Royeaerd 2007.
6. Bousset 1981, p. 85.
7. Bousset 1981, p. 87.
8. Bousset 1981, p. 82-83. Naar het gebruik van mengvormen of hybride genres in het oeuvre van Gils, zowel de narrativisering van de poëzie als de lyricisering van het proza, is onderzoek verricht. Zie o.a. Vervaeck 2015, T'Sjoen 2016 en Grootaert 2016. In de masterscriptie van Grootaert zijn gedichten ontleend aan *gewapend oog*, *Een plaats onder de maan* en *manuskript gevonden tijdens achtervolging*.
9. Roggeman 1984. Geciteerd in Buelens 2001, p. 964.
10. Roggeman 1974, p. 15.
11. Buelens 2001, p. 964.
12. Voor een lezing van Gils' poëzie vanaf *manuskript gevonden tijdens achtervolging* verwijzen we naar Buelens 2001, p. 964-971.
13. Roggeman 1974, p. 15-16.
14. Roggeman 1974, p. 15.
15. De commerciële paratekst van de uitgever vooraan in *manuskript gevonden tijdens achtervolging* vermeldt: 'de nieuwe dichtbundel van gust gils, met o.m. de gedichten dankzegging voor de bols en sensasieters, die hij over het voetlicht bracht tijdens de historische avond POËZIE IN CARRÉ – toen is gebleken (wat de lektuur van deze bundel zal bevestigen) dat de poëzie van gils geen kasplant is, geen binnenkamerliteratuur: ze *swingt*.' De literaire manifestatie Poëzie





in Carré had plaats op 28 februari 1966 in Amsterdam (Brems 2006, p. 249-250).

16. Buelens 2001, p. 965-966.
17. Buelens 2001, p. 968.
18. Buelens 2001, p. 968.
19. Buelens 2001, p. 969.

